modo diferente dos que eu até então soubera.

É claro que as emoções artísticas não se resumem numa réplica das emoções amorosas: elas são de toda sorte. Uma fuga de Bach, por exemplo, não faz referência a nenhuma imagem do "real". Ela é pura organização de um material sensível — o som. E a construção sonora, que é única e nova, ensina-nos uma inter-relação específica, causa de prazer e sentimentos "abstratos".

O que é Arte
Jorge Coli Ed Brasiliense
1982

A FREQÜENTAÇÃO

A "sensibilidade inata"

A fruição da arte não é imediata, espontânea, um dom, uma graça. Pressupõe um esforço diante da cultura. Para que possamos emocionar-nos, palpitar com o espetáculo de uma partida de futebol, é necessário conhecermos as regras desse jogo, do contrário tudo nos passará desapercebido, e seremos forçosamente indiferentes.

O conhecimento das regras do futebol é relativamente simples. Basta alguma assiduidade às partidas para se perceberem as qualidades, os defeitos das equipes e diferentes jogadores. A arte, no entanto, exige um conjunto de relações e de referências muito mais complicadas. Pois as regras do jogo artístico evoluem com o tempo, envelhecem, transformam-se nas mãos de cada artista. Tudo na

arte — e nunca estaremos insistindo bastante sobre esse ponto — é mutável e complexo, ambíguo e polissêmico. Com a arte não se pode aprender "regras" de apreciação. E a percepção artística não se dá espontaneamente.

Com freqüência, a complexidade do objeto artístico faz com que ele não seja imediatamente acessível. É claro que nos poderão objetar: "todos" gostam de Renoir ou de Van Gogh; "todos" são sensíveis a Chopin. Na realidade, a sedução "imediata", a adesão espontânea que Renoir ou Chopin provocam, já foi mediatizada por um gosto geral que, num dado momento, nossa cultura engendrou. Não será necessário tornar a discutir a variação dessas preferências no tempo. Lembremos apenas que elas também podem variar segundo o meio sócio-cultural: Renoir é hoje preferido por um grande número de pessoas, Chopin também, mas uma elite mais sofisticada poderá, justamente em reação a essa popularidade, desprezá-los, numa atitude de pedantismo.

O fato de uma grande obra ter sido consumida por um largo público significa apenas que ela possuía elementos capazes de seduzir um grande número de pessoas num momento determinado. *O Falcão Maltês*, de John Huston, é um filme notável na história do cinema e bateu recordes de bilheteria. Quarenta anos depois de seu lançamento transformou-se em peça de museu, programa de cine-clubes e de cinemas de arte: as convenções que atraíram multidões em 1941, hoje deixaram de operar. A qualidade intrínseca do filme, no entanto, é a mesma.

Já vimos como entre nós e a obra intervém um "ruído" perturbador e ainda como o tempo é o grande gerador de ruídos, não só pelo envelhecimento material dos objetos artísticos, como sobretudo pelas modificações provocadas pelas convenções efêmeras. Estas, que parecem transparentes no momento em que a obra foi engendrada, continuam presentes e interferindo quando se tornou anacrônico o consenso ao qual elas diziam respeito. É preciso então um esforço para compreender essas convenções que não são mais as nossas.

Dessa forma, na nossa relação com a arte nada é espontâneo. Quando julgamos um objeto artístico dizendo "gosto" ou "não gosto", mesmo que acreditemos manifestar uma opinião "livre", estamos na realidade sendo determinados por todos os instrumentos que possuímos para manter relações com a cultura que nos rodeia. "Gostar" ou "não gostar" não significa possuir uma "sensibilidade inata" ou ser capaz de uma "fruição espontânea" — significa uma reação do complexo de elementos culturais que estão dentro de nós diante do complexo cultural que está fora de nós, isto é, a obra de arte.

"Nas obras-primas dos mestres, tudo nos instrui (...) Acontece, porém, que essas obras-primas que nos enriquecem são por sua vez enriquecidas por

nós. Cada geração descobre nelas um sentido antes desapercebido", dizia o velho mestre Émile Mâle. A intrincada relação entre arte e cultura — cultura que a engendra e que dialoga incessantemente com ela — determina a crítica das noções de "sensibilidade inata", "fruição espontânea". Os objetos artísticos encontram-se intimamente ligados aos contextos culturais: eles nutrem a cultura, mas também são nutridos por ela e só adquirem razão de ser nessa relação dialética, só podem ser apreendidos a partir dela.

Lembremos também que a obra é constituída, em última análise, por elementos culturais mais profundamente necessários que os próprios elementos materiais. Não há dúvida que o trabalho sobre a matéria, a habilidade artesanal, o domínio sobre o fazer são elementos constitutivos essenciais da arte, mas eles repousam sobre um pressuposto anterior: o da transformação da matéria numa expressão cultural específica (matéria toma aqui um sentido largo: a pedra para o escultor e a palavra para o poeta estão no mesmo nível). Num caso extremo como o do mictório de Duchamp, essa manipulação parece evidente: arte não é o mictório, é o gesto que o coloca num museu.

Não há escapatória: ver um quadro, ler um livro, é utilizar instrumentos culturais para apreendê-los. Se o quadro representa um homem na cruz, sabemos que se trata da crucifixão do Cristo; se reproduz uma montanha e um rio, reconhecemos o que

nossa cultura denomina "paisagem"; se o livro começa por: "Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei num trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu", nós compreendemos a frase porque está escrita numa linguagem familiar e dominamos os elementos culturais aos quais faz referência.

O que é grave nas idéias de "espontâneo", de "sensibilidade inata", é que elas impedem uma relação mais elaborada com a obra de arte, o esforço necessário para um contacto mais rico com ela. A frase que citamos acima, aparentemente simples, é assim tão clara? Todos os leitores brasileiros — ou mesmo estrangeiros, caso o livro seja traduzido — saberão o que é o Engenho Novo? Trem da Central, que hoje associamos a um meio de transporte proletário, insuficiente e mal conservado, terá a mesma significação na frase? Além disso, quantos de nós compreendemos sem confusão o que é o "conhecer de chapéu", isto é, a relação cerimoniosa, mas cordial, entre duas pessoas, traduzida pelo gesto cortês de saudação que consiste em soerguer ligeiramente o chapéu, hoje, que homens não usam chapéu?

Estas dificuldades simples, e outras mais profundas, estão sempre presentes no nosso contacto com a obra. Para conseguirmos dialogar com ela, é preciso enriquecer esse contacto. E se não há dúvidas de que temos preferências e afinidades com

um ou outro objeto artístico, o importante é que nossa relação com ele seja sempre rica.

O discurso e a freqüentação

Nessa relação intervém o discurso "autorizado". Já vimos suas misérias, contradições, e seria possível insistir ainda sobre suas pretensões freqüentes a uma "objetividade" interpretativa, a uma "verdade". Mas, múltiplo em seus sentidos, o objeto artístico mantém uma relação tão complexa com a cultura que se mostra inesgotável e inapreensível. Quer queiram, quer não, os textos são sempre "incidentais": iluminam certos aspectos, chamam atenção para outros, constroem relações ligando as obras entre si, ou à história, à sociologia, à psicologia, à filosofia; mas tais análises são sempre parciais, porque a obra acaba sempre escapando ao desvendamento total. Os textos nunca são transparências através das quais pode-se "ver" melhor a obra, cuja riqueza zomba dos cientificismos: qualquer método de análise pode ser eficiente, trazer informações úteis, mas não esgota, nem traduz a "verdade" da obra. O discurso sobre a arte exprime unicamente a relação da cultura do autor com o objeto cultural que é a obra de arte. Não esgota o objeto artístico — pode eventualmente enriquecê-lo.

O texto só adquire sua verdadeira dimensão se o colocamos no interior de um movimento em que a abordagem da obra repousa sobre a idéia de freqüentação.

O contacto freqüente com a obra, a proximidade do objeto artístico, essa "predisposição amorosa" de que fala Platão referindo-se ao conhecimento — mas que poderíamos aqui transferir para a arte — são os únicos meios de que dispomos para transitar pelos caminhos de não-razão, evocados no capítulo precedente. Os diferentes modos "autorizados" do discurso sobre a arte são, nesse sentido, utilíssimos, à condição de nos lembrarmos sempre de que representam apenas *um* dos meios possíveis dessa freqüentação. É importante não confiar nos textos como desvendadores ou chaves do objeto artístico. Eles são instrumentos complementares, auxiliares da freqüentação, mas não são "tradutores" ou explicadores absolutos da obra — mesmo quando, autoritariamente, pretendem sê-lo. É importante saber servir-se dos textos com cautela.

Freqüentar uma obra é, antes de tudo, um ato de interesse. Ouvir uma sinfonia é escutá-la e reescutá-la; olhar um quadro é examiná-lo, observá-lo, detalhá-lo. Conheço poucos exercícios tão fecundos quanto descrever simplesmente uma pintura — mais ou menos como os de minha geração faziam na escola primária, no que então se designava por "descrição à vista de uma gravura".

Nosso universo visual é, por assim dizer, sintetizador: o impacto dos cartazes publicitários, o sentido único e indiscutível dos sinais de trânsito, a solicitação frenética das imagens da televisão exigem uma leitura rápida: somos treinados para apreender, de um só golpe, o sentido de cada mensagem enviada. Perdemos o hábito do olhar que analisa, perscruta, observa. Enumerar o que vemos numa pintura é menos simples do que parece. Em todo caso, esse treino modesto permite descobrir muitas coisas importantes que não surgiam à primeira vista.

É claro que, posteriormente, devemos ultrapassar esse contacto elementar e primeiro. Podemos ler textos sobre o quadro, ou recorrer a outros textos que não sejam de história ou crítica de arte. Para compreender, por exemplo, um quadro como *A Liberdade sobre as Barricadas* de Delacroix (figura 8), o conhecimento da revolução de 1830 na França é muito necessário, do mesmo modo que é necessário algum conhecimento da história do Brasil para penetrar no sentido da *Primeira Missa* ou do *Tiradentes*, temas tão caros à nossa pintura, de Vitor Meireles a Pedro Américo (figura 9) e Portinari. Podemos ainda comparar entre si quadros do mesmo autor; ou quadros do mesmo gênero; ou quadros de pintores que tenham afinidades com aquele que nos interessa. Podemos situar o pintor em sua cultura e seu tempo. Enfim: podemos enveredar por mil sendas diferentes:

Fig. 8 – Eugène Delacroix – A Liberdade sobre as Barricadas. *1830, Museu do Louvre, Paris.*

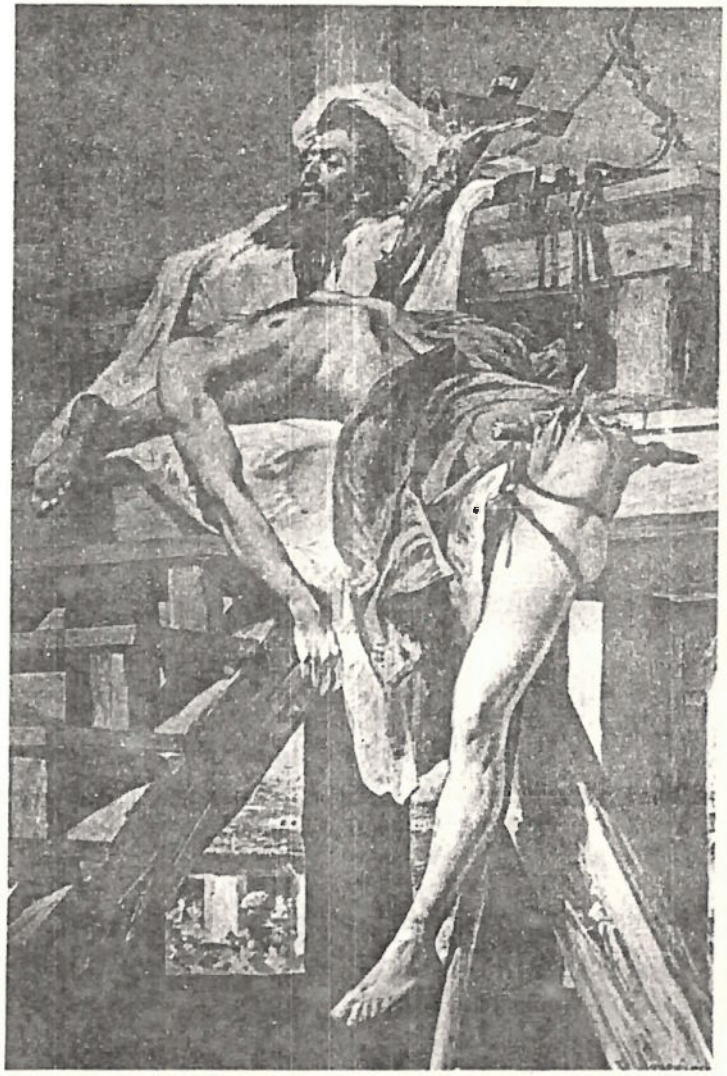

Fig. 9 – Pedro Américo – Tiradentes. *1893.*
Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.

o essencial é nos mantermos, sempre, próximos à obra.

Tudo isso implica numa operação delicada que exige esforço e humildade: é como se estivéssemos diante de um enigma a ser decifrado. O que não quer dizer que todas as obras apresentadas pelo discurso autorizado sejam admiráveis e profundas. Muitas vezes, o enigma revela-se pobre, indigente, sem interesse. Mas para que a nossa crítica não corra o mesmo risco – isto é, não seja pobre, sumária ou exterior – é fundamental o exame, a reflexão, os argumentos, enfim, o *nosso* discorrer sobre a obra. Se não "gostamos" de um objeto artístico qualquer, se ele nos parece uma impostura, nossas justificações e argumentos impõem-se. E se a escolha "espontânea" é pouco fecunda e os critérios *a priori* que aplicamos, estéreis e esquematizados, o discurso alheio, "autorizado", também pode nos colocar em trilhos errados.

Esta atitude "empírica" diante do objeto artístico permite, aliás, um controle dos textos – ela nos fornece os fundamentos de uma discussão sobre eles, de seu questionamento. E, fornecendo-nos o fundamento da desconfiança do discurso, tende a lhes neutralizar a autoridade, incitando-nos a não aceitá-los como veículo da palavra "competente". Em suma, pela freqüentação evitamos delegar a outrem a nossa relação com a obra.

Dissemos no início que a arte escapa às definições. Seu domínio, movente e fugidio, estende-se

além da razão, além das determinações racionais e lógicas. E, por isso mesmo, a questão — o que é a arte? — foi substituída por outra — como nos aproximarmos dela?

Lembremos ainda que é na freqüentação da obra que a intersubjetividade pode se dar. É através dela que podemos "encontrar" com o autor, sua época, e também com nossos semelhantes. É pelas veredas não racionais da arte, que a freqüentação permite descobrir e percorrer, que nos "sintonizamos" com o outro, numa relação particular que a vida quotidiana desconhece. Terreno da intersubjetividade, a arte nos une, servindo de lugar de encontro, de comunhão intuitiva; ela não nos coloca de acordo: ela nos irmana.

O acesso à arte

Falar é fácil. A freqüentação da arte depende, no entanto, de circunstâncias materiais, de meios concretos: ela não é dada a todos. Você que me lê não é, certamente, operário nem lavrador, e provavelmente vive na proximidade de um grande centro. Aliás, o dado elementar de que você é alfabetizado já o coloca numa situação privilegiada. Basta isso para assinalar as dificuldades do acesso à cultura num país subdesenvolvido como o nosso.

Mais ainda: o fato de ter adquirido este livrinho

O que é arte, faz de você um caso especial. Seu interesse pela arte é ao mesmo tempo algo raro e casual: ele não veio certamente da escola (a menos que você tenha tido um professor excepcional); não foi estimulado por nenhuma política cultural efetiva, coerente, ou pelos meios audiovisuais. Num sistema de ensino voltado para a formação a mais pragmática e tecnológica, sob o desinteresse e a incompetência dos "responsáveis", e bombardeado por emissoras de rádio e tv regidas pelo princípio absoluto do lucro, você se encontra numa situação de grande miséria cultural.

As parcas manifestações artísticas de algum interesse neste país são pouco freqüentes, em geral muito caras e sempre se localizam nas grandes capitais. Quantos podemos ir ao teatro, à ópera, ao concerto, mesmo ao cinema? As aparições dos Baryshnikovs, dos Béjarts, as representações suntuosas de óperas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, os pingados espetáculos de prestígio a preços astronômicos não são certamente capazes de preencher as enormes lacunas culturais que vivemos. E como, evidentemente, a solução não está nas lamentáveis operações demagógicas que aparecem de quando em quando, quem se interessa pelas artes no Brasil continua sendo um fruto bizarro e teimoso.

Assim, somos obrigados a um grande esforço, mergulhados que estamos num meio indiferente, ou mesmo hostil. Apesar da ínfima parte consa-

grada à cultura, a tv, o rádio, o disco, a reprodução em cores, são, para muitos dentre nós, o único veículo que permite chegar à arte e nos familiarizarmos com as obras. Existem no mercado alguns álbuns de reprodução relativamente acessíveis, e algumas emissoras de rádio ou de tv propiciam a muitos brasileiros um contacto com a arte que de outro modo seria impossível.

Esses meios, no entanto, são bem poucos. Além de circunstancialmente insuficientes, eles o são também de um modo intrínseco: não substituem a relação direta com a obra. Por exemplo, uma reprodução, por melhor que seja, só nos dá uma idéia aproximativa do quadro, da estátua, do edifício. As cores nunca são as mesmas, a matéria, o relevo, o espaço estão ausentes. Não se trata de uma exigência de "autenticidade" em relação ao original, nem da incapacidade das técnicas de reprodução transcreverem alguma nebulosa aura que envolveria os objetos artísticos. Trata-se de elementos muito concretos: mesmo nas melhores reproduções, é impossível obter-se a superfície rugosa de uma tela de Van Gogh; o catálogo, impresso com o cuidado mais perfeito, será obrigado a reduzir e igualar o tamanho das obras; em termos de cores, de matérias, as melhores fotografias são sempre insuficientes. E isso sem mencionar o caso muito mais delicado da escultura e da arquitetura. Do mesmo modo, a sinfonia ouvida no rádio ou na vitrola, por mais aperfeiçoados que sejam os aparelhos, não

substitui a sala de concertos. Nem a peça de teatro ou o filme transmitidos pela televisão substituem a representação no palco ou a projeção no cinema.

Úteis, indispensáveis na formação de uma cultura visual e sonora, as técnicas de reprodução não são suficientes. Não é apenas necessário termos acesso às artes pelos álbuns, pelo rádio, pelos discos, pela televisão, é necessário também ir a museus, a concertos, a teatros, a cinemas, a exposições. É necessário visitar monumentos. É necessário poder ler.

Assim, num país como o nosso, temos que acrescentar ao esforço que a obra, pela sua complexidade, exige de nós, o esforço de alcançar concreta, materialmente, a produção artística. Somos condenados a redobrar nosso empenho, nosso interesse, nossa busca.

E esse esforço coloca de per si o problema, não mais individual, mas social, do direito à freqüentação. Assim, as pessoas que, em nossa sociedade, têm consciência do papel fundamental desempenhado pela arte no seio da cultura, são forçosamente obrigadas a colocar o problema do acesso à obra. É necessário exigir os *meios* da freqüentação.

Título original
THEORIES OF MODERN ART
© 1968 by The Regents of the University of California

1ª edição brasileira: julho de 1988

Os textos citados nesta obra foram traduzidos da língua original em que foram redigidos, a partir de cópias dos originais fornecidas, sempre que possível, pelo autor.

Tradução — *Originais ingleses e texto de H. B. Chipp:* Waltensir Dutra
Originais alemães: João Azenha Jr.
Originais italianos: Waltensir Dutra
Originais espanhóis: Antonio de Padua Danesi
Originais franceses: Antonio de Padua Danesi, Monica Stahel M. da Silva
Originais holandeses: Paula Rotermund
Revisão da tradução: Antonio de Padua Danesi, Gilson Cesar Cardoso de Souza, Monica Stahel M. da Silva

Revisão tipográfica: Coordenação de Maurício Balthazar Leal

Produção gráfica: Geraldo Alves
Composição: Artel — Artes Gráficas
Arte-final: Moacir K. Matsusaki

Capa — *Projeto:* Alexandre Martins Fontes
Ilustração: Pablo Picasso, *Os dois saltimbancos*, Paris, 1901

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

C468 Chipp, Herschel Browning
Teorias da arte moderna / H.B. Chipp ; [tradução Waltensir Dutra. ... et al.]. — São Paulo : Martins Fontes, 1988.

Bibliografia

1. Arte moderna — Século 19 — História 2. Arte Moderna — Século 20 — História I. Título.

CDD-709.034
709.04

88-1342

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte moderna : Século 19 : História 709.034
2. Arte moderna : Século 20 : História 709.04
3. Século 19 : Arte moderna : História 709.034
4. Século 20 : Arte moderna : História 709.04

Todos os direitos para a língua portuguesa reservados à
LIVRARIA MARTINS FONTES EDITORA LTDA.
Rua Conselheiro Ramalho, 330/340 — Tel.: 239-3677
01325 — São Paulo — SP — Brasil

Título original
THEORIES OF MODERN ART
© 1968 by The Regents of the University of California

1ª edição brasileira: julho de 1988

Os textos citados nesta obra foram traduzidos da língua original em que foram redigidos, a partir de cópias dos originais fornecidas, sempre que possível, pelo autor.

Tradução — Originais ingleses e texto de H. B. Chipp: Waltensir Dutra
Originais alemães: João Azenha Jr.
Originais italianos: Waltensir Dutra
Originais espanhóis: Antonio de Padua Danesi
Originais franceses: Antonio de Padua Danesi, Monica Stahel M. da Silva
Originais holandeses: Paula Rotermund
Revisão da tradução: Antonio de Padua Danesi, Gilson Cesar Cardoso de Souza, Monica Stahel M. da Silva

Revisão tipográfica: Coordenação de Maurício Balthazar Leal

Produção gráfica: Geraldo Alves
Composição: Artel — Artes Gráficas
Arte-final: Moacir K. Matsusaki

Capa — Projeto: Alexandre Martins Fontes
Ilustração: Pablo Picasso, *Os dois saltimbancos*, Paris, 1901

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

C468t

Chipp, Herschel Browning.
Teorias da arte moderna / H.B. Chipp ; [tradução Waltensir Dutra. ... et al.]. — São Paulo : Martins Fontes, 1988.

Bibliografia.

1. Arte moderna — Século 19 — História 2. Arte Moderna — Século 20 — História I. Título.

CDD-709.034
-709.04

88-1342

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte moderna : Século 19 : História 709.034
2. Arte moderna : Século 20 : História 709.04
3. Século 19 : Arte moderna : História 709.034
4. Século 20 : Arte moderna : História 709.04

Todos os direitos para a língua portuguesa reservados à
LIVRARIA MARTINS FONTES EDITORA LTDA.
Rua Conselheiro Ramalho, 330/340 — Tel.: 239-3677
01325 — São Paulo — SP — Brasil